



L'Ymage selon Godard, à propos de JLG/JLG, autoportrait de décembre

Luc Vancheri

► To cite this version:

Luc Vancheri. L'Ymage selon Godard, à propos de JLG/JLG, autoportrait de décembre. La Licorne
- Revue de langue et de littérature française, 2006, 57, pp.225-240. halshs-00600435

HAL Id: halshs-00600435

<https://shs.hal.science/halshs-00600435>

Submitted on 14 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'YMAGE SELON GODARD

A propos de *JLG/JLG, autoportrait de décembre*

Luc VANCHERI

*« Quod, nec una quidam vice, turpi aliqua cogitationes in
animo pulsata fuerit, quam ymaginari atque configere se
nescire, etiam si vellet, constanter affirmavit. »¹*

Vitae sororum d'Unterlinden.

Renoncer à l'autobiographie pour l'autoportrait², cela peut être une première manière de faire valoir le geste de peindre contre celui d'écrire. D'être peintre plutôt qu'écrivain, plus proche de l'un que de l'autre. On sait le désir de peinture³ de la cinématographie godardienne. Mais cela peut être aussi une manière de renoncer à l'injonction d'une forme qui plierait toute la question du genre aux seules manipulations ou sédimentations du temps. Et cependant si l'opposition n'est pas sans pertinence, Godard ne s'y arrête pas. C'est qu'il cherche deux choses. D'une part, éviter que l'image ne devienne la *servante* baudelairienne de la littérature⁴ et, d'autre part, que le cinéma puisse proposer une forme au principe de son invention. On reconnaît là une obsession toute godardienne : la littérature et la peinture n'ont force de modèle que sur l'obligation de leur dépassement. Et cependant, si le cinéma peut véritablement quelque chose, c'est la grande leçon des *Histoire(s)*, il doit aussi affronter ce que lui seul peut faire. Et c'est là toute sa morale. Mais à cet endroit, c'est d'une morale des formes dont il est question⁵. Autrement dit, il s'agit moins de forcer une identité de convenance que de concevoir un usage. *L'autoportrait de décembre* ne dissimule donc pas la question poétique — Comment le cinéma entend-il relancer l'ancienne formule de la présentation de soi avec les moyens qui sont les siens ? — enchâssée dans celle plus intime ou spirituelle du portrait, « *puisque peindre ou peindre n'ont pas dans ce qu'on nomme l'"art" un moindre sens que le sens d'être, donc d'être au monde.* »⁶

On pourra donc avec raison se montrer surpris que le film puisse reprendre la figure la plus manifeste et la plus matérielle du journal intime, le cahier, avec pour effet immédiat de laisser

¹ « Plus d'une fois son âme connut les pulsions de pensées bonteuses qu'elle n'aurait su imaginer ni se figurer, même si elle l'avait voulu ».

J. Ancelet-Hustache, *Les vitae sororum d'Unterlinden*, ed critique du Ms 508 de la Bibliothèque de Colmar, Archives d'histoire doctrinale et littéraire de Moyen Âge, 1930-31, p317-517, cité par Jean-Claude Schmitt, *Imago : de l'image à l'imaginaire*, in *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Cahiers du Léopard d'Or, n°5, 1996, p 33.

² Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, P.O.L., 1996, p 76.

³ Sur la présence de la peinture hollandaise du XVII^e siècle dans *JLG/JLG*, voir Marie-Françoise Grange, *Images d'artiste*, dans *Godard et le métier d'artiste*, sous la direction de G. Delavaud, J.P. Esquenazi et M.F Grange, L'Harmattan, 2001.

⁴ A côté de cette condamnation fameuse de la photographie, et après une première caractérisation littéraire du portrait au Salon de 1846 — « *Il y a deux manières de comprendre le portrait, l'histoire et le roman.* » —, Baudelaire donnera une nouvelle définition littéraire du portrait réussi : « ... *un bon portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée...* ».

Charles Baudelaire, *Salon de 1846 et Salon de 1859*, dans *Curiosités esthétiques*, L'Art romantique, Garnier, 1986, p 158 et p 367.

⁵ Ce que note avec beaucoup de constance Jean-Luc Godard depuis ses premières années aux Cahiers du cinéma :

« [...] le système de la cinématographie, le seul système où les forces morales ont à voir avec les forces physiques. »

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, *JLG/JLG, autoportrait de décembre, Scénario 1*, Cahiers du cinéma, 1998, p 286.

⁶ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, 2000, p 86.

entendre que se continue quelque chose de son projet ou de sa forme. *JLG/JLG* reconstitue-t-il sa part littéraire et autobiographique sur le seul clivage d'une main courante ? On voit bien malgré tout que la division ordinaire du temps — le partage des mois selon l'ordre d'un calendrier révolutionnaire — n'est pas le tout du découpage du film, et que le cahier porte aussi la trace d'une écriture à laquelle est confié le soin de nommer et de resserrer le travail expérimental de la parole et de l'image. *Les signes parmi nous, Sein und Zeit, chemins qui ne mènent nulle part, Je suis une légende* : ces inscriptions et ces citations ne font cependant valoir aucune exception littéraire. Elles n'annotent pas, elles ne donnent pas lieu non plus à quelques commentaires, réflexions ou pensées d'artiste. Elles sont seules, isolées de toute écriture qui viendrait en relancer l'écoute. C'est qu'elles ont valeur de formule⁷. Et la formule a toujours au moins deux traits, l'un qui rassure le langage — elle réduit la raison à son idiome —, l'autre qui en déplace l'efficacité — c'est le trait d'expression qui défait les habitudes de la pensée. Le cahier porte donc trace de mois et de phrases, de suites de mots reconnaissables pour n'être que des figures d'emprunt, mais dont le sens relève déjà de dispositions nouvelles. Il est lui-même tenu dans un rôle peu ordinaire. S'il n'est pas l'objet d'un recueil des pensées et des heures, c'est qu'il est bien plutôt le motif d'une métaphore rendu visible, le miroir : « *le papier blanc est le vrai miroir de l'homme* »⁸. Godard opère donc un détournement d'un véritable topique littéraire, et comme donné en équivalence à sa solution picturale. A cet égard, les pages du cahier du diariste, à peine touchées de quelques courtes phrases, plus proches en définitive d'un carnet de pensées tenu à la manière d'un Joseph Joubert, peuvent bien faire office d'intertitre, elles n'en substituent pas moins à leur fonction narrative une fonction figurale autrement primordiale. Le miroir du peintre, indispensable à son travail, se trouve réinscrit dans le film sous ses espèces à la fois les plus transparentes — le cahier, le papier blanc —, et les plus troublées — la littérature, les liens dénoués qu'il faut maintenir avec elle, malgré tout. Le corpus des paroles et dialogues n'est-il pas pour l'essentiel littéraire : Bernanos, Reverdy, Hegel, Stendhal, Green, Suarès, Ovide, etc... Et cependant le miroir, ou sa figure, n'intercède en faveur d'aucune ressemblance, d'aspect ou d'esprit. Elle n'est ici l'objet d'aucune conquête particulière, et nous éloigne donc d'une constante poétique du genre. C'est que le miroir est d'abord tourné vers une action. L'objet du film, sa revendication forte d'instituer la forme d'un autoportrait cinématographique⁹, et dont Godard a souligné qu'il est une chose *impensable à faire au cinéma*, va consister, plutôt qu'à circonscrire la ressemblance de celui qui s'y prête, à déplier les temporalités froissées contenues dans une image d'enfance, une photographie de Jean-Luc Godard enfant. Non pas seulement accorder le travail du film aux mouvements de l'âme, du corps et de la mémoire d'un sujet, ce qui a longtemps constitué son ressort esthétique, mais chercher à rapprocher dialectiquement le passé d'une histoire et le présent d'une mémoire, ce que Godard résume avec Faulkner à la fin de son scénario, et qui se retrouvera remonté un peu avant la fin du film : « *Le passé n'est jamais mort, il n'est même jamais passé.* »

Mais encore ? Ceci : rien n'existe autrement que sur ce seul commencement d'image, un portrait d'enfant, une photographie posée sur le marbre d'une cheminée, couverte de l'ombre agrandie de celui qui a vieilli en elle. Ce qui donna à cet enfant cet air d'une étonnante gravité, « *ça*

⁷ Gilles Deleuze, *Bartleby, ou la formule* (1989), dans *Critique et Clinique*, Minituit, 1993.

⁸ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, op cit, p 54.

⁹ Raymond Bellour en a malgré tout fait valoir la possibilité pour la vidéo et le cinéma à partir d'une relecture du texte de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Seuil, 1980.

Raymond Bellour, *L'Entre-Images, Photo, Cinéma, Vidéo*, La Différence, 2002, p p 271-337.

ne devrait être que l'objet de ce film de le déterminer »¹⁰. A quoi travaillent donc tous les textes et les voix, les livres et les images dépliés par Jean-Luc Godard, sinon à l'élucidation de cette photographie. C'est que le temps y est moins compté sur la seule suite ordinaire ou aléatoire des pensées et des jours, l'égrènement d'un mois de décembre, que comme la mise en scène d'une multiplication de réminiscences et d'anamnèses. Première figure : l'*autoportrait de décembre* se construit sur cette réciprocité des livres et des temps partiels, leur entrelacs. Cette figure de l'entrelacs est par ailleurs explicitement avouée au tout début du second scénario comme principe de construction et de composition du film. Godard parlera même d'entrelarder les éléments de son film, la métaphore culinaire aidant à faire entendre toute la volonté organique de l'œuvre en même temps que son irréductible hétérogénéité. C'est le film piqué de lards comme un filet de bœuf, l'œuvre comme *bœuf mode*¹¹. Mais pas seulement. Pour hétérogènes qu'ils soient, tous ces gestes d'ouverture et de consigne ont en commun d'être aussi ceux d'une opération de portraiture conduite selon les formes de l'étude visuelle : des images et des sons sont ainsi qualifiés pour décrire et expérimenter une autre image. En d'autres termes, ce qui constitue la matière privilégiée du portrait ce sont déjà des images, tandis que ce qui l'institue doit pour l'essentiel aux vertus mémoratives et interprétatives du montage. Encore précisera-t-on que les images des *Histoire(s)* étaient pour l'essentiel des images déjà faites, et qu'elles travaillaient à définir le lien *mystérieux* qui passait entre le cinéma et son siècle¹².

S'il s'agit pour Godard, inséparablement, de faire d'un portrait d'enfance la question et la pente d'un autoportrait, c'est que le film est comme tendu entre deux pôles : d'un côté s'y trouvent rassemblés les éléments épars d'une vie, photographie et morceaux de nature qui sont autant de paysages d'enfance rendus à leur vacance d'histoire, tandis que de l'autre Godard en personne recueille sa propre mémoire dans les fragments littéraires ou cinématographiques de sa bibliothèque. Et tout le film se construit de l'inlassable mouvement qui va de l'un à l'autre. En vertu de quoi Jean-Luc Godard peut commencer d'être en son film tel qu'en son image.

Comment désigner alors cette image essentielle à l'opération de portraiture ? Son invention importe d'ailleurs assez peu, si l'on veut bien voir que le sujet du portrait n'est jamais, en définitive, que le Sujet lui-même¹³, un tel sujet ne valant que par la moyenne des fictions qui travaillent à son institution¹⁴. Comment nommer cette photographie dont le rôle est d'être tout à la fois l'agent de la relation qui instruit le film et la passion du sujet qui s'y livre ? Appelons la *ymage*, d'après la lexie médiévale qui y reconnaissait déjà le moment d'une double iconographie, matérielle et psychique, et comme le symptôme d'un plan synchronique venant refendre les privilèges diachroniques de la parole et du texte¹⁵. Et retenons que l'*ymage* est d'abord l'objet d'un

¹⁰ Ibid, p 14.

¹¹ « [...] ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? »

Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, dans *A la recherche du temps perdu*, Robert Laffont, 1987, p 831.

¹² C'est l'idée déjà présente dans *Nouvelle Vague*, et bien sûr au centre des *Histoire(s) du cinéma*, d'une affinité particulière du cinéma et du mystère de la Résurrection. Moins connues, on lira donc dans les *deuxièmes notes* consacrées aux *formes* de Nouvelle Vague : « Autrement dit, rendre sensible l'incessante disparition de l'autre au cours de l'échange, et son incessante réapparition, miracle quotidien de la résurrection. »

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague, Genèse*, Cahiers du cinéma, 1998, pp 191-192.

¹³ « Dans l'*Autoportrait* de Poussin (l'*Autoportrait* de Chantelou) et dans l'inépuisable série des *autoportraits* de Rembrandt, se joue la question du sujet de la peinture. Et ici les deux sens du mot "sujet" interviennent. On serait tenté de dire : [...] Il y aurait donc des peintres pour qui le seul sujet du tableau serait le sujet ("l'auteur") ; et d'autres pour qui la peinture serait d'abord tournée vers l'objet (vers l'objectivité, vers le dehors du sujet, vers son autre). »

Jean-Marie Pontévia, *Ogni Dipintore Dipinge Sè*, *Ecrits sur l'art et pensées détachées*, tome III, Bordeaux, William Blake & Co, 1986, pp 40-41.

¹⁴ Cette manière de voir est aussi bien celle de Jean-Louis Schefer, *L'origine du crime*, Langres, 1985, Café-Clima, 1985 que de Pierre Legendre, *L'inestimable objet de la transmission*, Fayard, 1985.

¹⁵ Sur cette distinction, voir Jean-Claude Schmitt, *Imago : de l'image à l'imaginaire*, dans *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, op cit.

commerce et d'une relation d'échange, et comme dotée du pouvoir de regarder et d'interroger celui qui s'y livre — que l'*ymage* suscite la vision mystique ou le rêve, ou bien, à l'inverse, que le rêve ait valeur de confirmation des effets de présence éprouvés devant l'*ymage*.

Qu'en est-il chez Godard ? L'*ymage* y est dès le départ une fiction¹⁶ frappée d'incertitude — « *je me doutais que l'âme avait trébuché sur le corps, et qu'elle était repartie sans lui tendre la main* »¹⁷. Mais elle a néanmoins cette capacité de soutenir l'hypothèse du travail de l'œuvre : rendre la vie de l'artiste et de l'homme comptable d'une histoire ressaisie en une *image* et déployée dans la suite construite des images et des sons du cinéma. Former une image du passage qui aurait le singulier et l'universel pour rivages, et aller de l'un à l'autre : l'image comme navette. « *Qu'est-ce qu'un gouvernement/ j'ai dit que j'aime/ c'est un ensemble/ de personne/ qui gouvernent/ à présent/ il faut que je me sacrifie/ pour que/ le mot d'amour/ prenne un sens* »¹⁸. En elle se recueille l'efficacité d'une mémoire qui tente de faire œuvre des signes qu'elle peut encore convertir à sa mesure. Voilà donc le corps possible ou l'intrigue de cet autoportrait de décembre. Qu'une *image* puisse être à la fois un départ de fiction et non plus sa limite ou sa fin, une surface et non l'effet d'une projection. Une énigme posée au sujet Jean-Luc Godard lui-même — *cet enfant, c'était donc moi !* — et une puissance de réverbération de l'histoire — *taisez-vous Cassandre*¹⁹. Qu'un film, *JLG/JLG*, puisse construire le temps critique d'une image qui ne soit plus celui de ses forces plastiques ou de son sujet, mais un principe d'habilitation du travail du film lui-même. Le film progresse donc comme une suite de pensées plus ou moins attachées entre elles, mais qui sont tout à la fois celles rassemblées et condensées de l'auteur de film Jean-Luc Godard — ce qu'il revisite, remâche de son propre travail — et celles de son personnage, J.L.G confronté aux difficultés quotidiennes du métier — la visite des contrôleurs du centre du cinéma, les relations de *jouissance* entre le mandant et le distributeur, la monteuse aveugle. Au fond, la litanie des regrets de *La paroisse est morte*. Aussi, les premiers mots lourdement expirés par Godard — « *procéder la distribution des rôles, commencer les répétitions, résoudre les problèmes de mise en scène, régler soigneusement les entrées et les sorties, apprendre son rôle par cœur, travailler à améliorer son interprétation, entrer dans la peau de son personnage* » — ne font-ils pas qu'évoquer l'inventaire des tâches du cinéma, ils disent aussi sur quels commencements s'écrivent les histoires au cinéma, l'idée déjà présente dans les *Histoire(s) du cinéma*, que « *c'est avec les couleurs du deuil, avec le noir et le blanc que le cinématographe se mit à exister* » (1b). La photographie aussi est en noir et blanc.

Le cahier ne presse donc aucun motif ou figure littéraire. Mais a-t-on assez insisté sur le fait que si les trois mois d'automne qui ouvrent le cahier, vendémiaire, brumaire, frimaire, sont les tous premiers mois du calendrier de la première république, ils sont cependant distribués dans un ordre inverse. Vendémiaire est en effet le premier mois de cette nouvelle année, mais il est donné après frimaire (le troisième du calendrier) et brumaire (le second). Trois mois qui s'étendent du 22 septembre au 21 décembre. Puis viennent ventôse (6^{ème} mois de l'année, 19/21 février – 19/21 mars), nivôse (4^{ème} mois, 21/22 décembre- 20/21 janvier), pluviôse (5^{ème} mois, 20/21 janv-18/19 février). Qu'est-ce donc, alors, que ce mois de décembre, inégalement compté, et traduit d'une

¹⁶ « Si cette photo de l'enfant Godard (si c'est vraiment une photo de lui) est revenue, est redevenue en tout cas possible, pensable, c'est parce que Godard y ressemble au petit garçon de la photo emblématique du ghetto de Varsovie. Elle a resurgi parce qu'il a pu l'associer à une autre image d'enfant, dans la souffrance de savoir que pendant que lui vivait à l'abri, dans son parc paisible et bourgeois au bord du lac de Genève, à l'abri dans l'inconscient provisoire de l'histoire, il y avait un autre enfant de son âge qui, lui, était pris dans la tourmente de cette histoire comme à son corps défendant. »

Alain Bergala, *La réminiscence*, (Pierrot avec Monika), dans *Pour un Cinéma comparé*, sous la direction de J. Aumont, Cinémathèque française, 1996, p 64.

¹⁷ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, op cit, p 14.

¹⁸ Ibid, p 75.

¹⁹ Ibid, p 47.

langue aujourd'hui passée ? Et comment comprendre cette suite désordonnée de mois d'automne et d'hiver ? C'est que si l'*autoportrait de décembre* commence bien en décembre, il ne s'y réduit pas. Décembre reflue, revient, et surtout varie comme origine, mais une origine qui soit une rupture et un passage. Un essai et une utopie. Une forme et une circonstance. Godard le dit à sa manière : dès lors que *le positif nous a été donné à la naissance*²⁰, il nous appartient de chercher le négatif dont parlait Kafka. Voilà ce qu'il convient d'essayer, voilà ce qui d'être manqué n'en constitue pas moins la seule forme possible d'une vie. Mais encore : « *Je voulais donner une idée d'une journée de décembre, puisqu'on était en décembre. Le lendemain, ça aurait pu être autre chose* »²¹. Son occasion. Simplicité de la réponse qui ne doit pas faire oublier cependant que Godard est né un 03 décembre, et qui ne dit rien non plus du choix calendaire.

Sur quelles valences, alors, entendre le découpage révolutionnaire du temps ? Est-il déjà lui-même instruit d'histoire et de savoirs d'historien ? Epouse t-il celui, scientifique, de Charles-Gilbert Romme, partisan d'une égalisation du temps sur la réforme des poids et des mesures, et donc ouvert à un temps décimal ? Romme qui datait l'année nouvelle du calendrier au 22 septembre 1792, jour de la proclamation de la République. Romme encore qui put s'enhardir de cette coïncidence avec l'équinoxe d'automne, ce qui n'est pas allé, on s'en doute, sans marquer les esprits. Ou bien celui, naturalisé, de Fabre d'Eglantine à qui l'on doit les noms qui ont tenté d'en rénover l'imaginaire. On sait cependant la constance métaphorique des révolutions dans l'œuvre de Godard, les emprunts et les rapprochements qu'elle produit. Le cinéma constitue une expérience nouvelle de l'histoire et du temps, c'est-à-dire des rapports que le présent noue avec le passé, l'actualité avec l'archive, la fiction avec le document, et ainsi de suite jusqu'à celui, Godard, qui finit par avouer à Serge Daney que sans le cinéma, il n'aurait probablement pas eu d'histoire.

De là sans doute la coexistence de ce double projet d'histoire que constituent, d'une part, *les Histoire(s) du cinéma*, leur interprétation benjaminienne de l'histoire et des œuvres de l'art, et, de l'autre, *JLG/JLG* qui en relance le sens à partir des effets qu'elles – l'histoire et les œuvres – produisent sur le sujet de l'œuvre. A ceci près que de l'une à l'autre, nous sommes passés de la personne à son personnage, c'est-à-dire de Jean-Luc Godard à JLG²². Mais les deux ont en commun de conserver cette idée princeps de Walter Benjamin²³. La marque historique des images consiste en ceci que chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui, de telle manière que la relation entre passé et présent n'est jamais celle d'un éclairage précisément orienté, en un sens ou dans l'autre, mais toujours la possibilité que se forme une constellation dans un éclair. C'est ainsi que dans *JLG/JLG*, Godard rappellera que « *l'image est une création de l'esprit qui ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées* »²⁴. Travail de montage précisément, mais qui s'accompagne ici d'une forme différente, puisqu'il s'agit pour l'essentiel de peupler l'écart entre deux types d'image, une photographie d'enfant dont il reprend l'histoire et toutes celles dont il est la vivante mémoire. L'autoportrait dont se réclame Godard confirme ici sa composante essentielle : l'affirmation d'une durée qui n'ait pas le temps de la chronique pour objet.

²⁰ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, *JLG/JLG, autoportrait de décembre, Scénario 1*, op cit, p 286.

²¹ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, *Conférences de presse de JLG/JLG à l'hôtel Raphaël, le 15 février 1995*, Cahiers du cinéma, 1998, p 307.

²² « Cet imbécile de JLG, il aurait dû savoir qu'en créant deux, trois Vietnams, ipso facto, il créerait deux, trois Amérique ... » Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, op cit, p 47.

²³ Walter Benjamin, *Réflexions théoriques sur la connaissance*, dans *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, Cerf, 1989, p 479.

²⁴ Ibid, pp 21-22

Dans le deuxième scénario de *JLG/JLG*, Godard dit vouloir reprendre la figure du passage qui soutient sa pratique des rapprochements d'images développée avec les *Histoire(s) du cinéma*. En donnant comme exemple ce plan des *Dames du Bois de Boulogne* dans lequel Elina Labourdette dit son désormais fameux *Je lutte*, qu'il fait suivre de la voix du Général De Gaulle déclarant la même année 1943, *l'ennemi détesté, déshonoré*, puis de Siegfried sur son cheval perdu dans le brouillard, enfin d'un paysage de Monet aux trois couleurs, Godard fait entendre non seulement que quelque chose d'une pratique ou d'une poétique se continue, mais que l'image y conserve cette valeur si particulière d'être un mode d'ajournement du visible. Comment l'entendre exactement ? L'image doit être différenciée de ce qu'elle montre, distinguée du visible qui s'épanche en elle. Et il ne s'agit pas seulement d'une dissemblance formelle qui ruinerait, plus ou moins, son contenu de représentation, une manière de considérer avec Malraux au tournant de la peinture moderne la forme comme l'événement de l'image, et l'éclipse de son sujet. Godard vise autre chose, on le sait. Le cinéma n'existerait que du rapport qui se fait entre deux images. Ce qui signifie que l'image filmique, que l'on entende par là le visible qu'elle documente, les temps ou les affects qui montent elle, n'est jamais là où on l'attend, toujours déjà au-delà de ce qui se laisse voir, seulement sensible au titre d'un prévoir ou d'un revoir. On reconnaît là les fameuses déclarations sur les valeurs projectives du cinéma, ainsi des ruines du Berlin de 1945 déjà présentes, prévues et prévisibles dans les images de *Nosferatu*. L'image cinématographique aurait donc cette particularité d'être à la fois une trame de visible²⁵ — jusqu'à cette extrême sensibilité de l'image au réel qui brûle en elle — et le terme d'une visibilité instruite par les seules puissances du montage.

« Dans le film, c'est toujours de la photographie, les images sont séparées. Donc on passe de l'une à l'autre, et la vraie image, c'est la relation entre celle qui est passée et celle qui va venir. Mais elle n'est jamais là ».²⁶

Par image, image véritable dans la pensée de Godard, on entendra donc toujours le résultat d'un travail, d'un entre-deux qu'il s'agit non pas de réduire ou d'occulter, ni même d'exposer comme écart, ellipse, saute ou rupture, mais de construire et d'imaginer. Refusées au visible aussi bien qu'à ses conditions matérielles, à ses fonctions représentatives comme à toute dialectique de l'absence, les images du film, photogramme ou plan selon que l'on veuille affirmer tel ou tel niveau du filmique, ne sont donc pas sa réalité dernière mais, tout au contraire, les éléments d'une économie du visible qui consiste toute entière dans des rapports de temporalité déterminés. L'*autoportrait de décembre* évite donc la solution picturale d'une mise en œuvre d'une image de soi, sur cette seule raison qu'elle n'y est jamais repérable comme telle. Aussi, l'image n'est-elle pas le signe ou l'accessoire d'une disposition de peinture, ni même la cause première d'un retour à soi, mais le principe d'une mise en scène de soi à partir de laquelle se règle toute l'économie diacritique de la mémoire qui fait tout le projet du film. L'*autoportrait* est donc très éloigné de ce que l'on entend généralement par portrait cinématographique, qu'il soit établi à la hauteur d'un plan — ses effets de stase —, d'une scène — l'idée d'un parcours visuel recomposé

²⁵ Sans doute l'aura benjaminienne sert-elle de guide à la définition d'une telle valeur image. On se souvient du texte de Walter Benjamin sur la photographie et de « la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a, pour ainsi dire, brûlé son caractère d'image. »

Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, dans *Essais 1, 1922-1934*, Denoël/Gonthier, 1971-1983, p 153.

²⁶ Jean-Luc Godard, *Entretiens*, Epok, n°16, mai 2001, p 12.

de l'espace du tableau — d'une séquence ou du film tout entier — ce qu'il renouvelle du portrait littéraire. C'est que le sujet du film est en définitive bien moins dans cette consécration du Sujet que dans l'objection qui lui est faite d'être le personnage d'une histoire du cinéma encore jamais faite. Mais changer le sujet du portrait, passer de la personne au personnage, ne change rien au problème si l'on ne voit pas que la seule manière d'en donner l'image consiste à la rendre impersonnelle. Impersonnelle ne signifie pas pour autant sans personne ou sans sujet. Mais plutôt une manière de maintenir l'image sur une suspension des causes et des accidents personnels qui affectent le sujet. Et il y a deux manières de le dire. Soit avec Picasso qui n'en ressent que déjà trop le poids : « *Le moi intérieur, il est forcément dans ma toile, puisque c'est moi qui la fais. Je n'ai pas besoin de me tourmenter pour ça. Quoi que je fasse, il y sera. Il n'y sera même que trop.* »²⁷ Soit avec Rembrandt dont les autoportraits s'accompagnent d'une lente consommation de soi : « *Un homme vient de passer tout entier dans son œuvre. Ce qui reste de lui est bon pour la voirie, ...* »²⁸ Voilà ce qui permet à Godard de s'affranchir de l'autobiographie, une mise en fuite des souvenirs, des pensées et des gestes qui sollicitent le roman de la personne, la chronique de la mémoire individuelle. Le partage de l'homme et des œuvres au bénéfice du premier, véritable antienne des *Cahiers du cinéma* que Godard aura finalement renversé en son contraire — *pas les hommes, les œuvres* —, passe désormais entre la personne et son personnage : « *Je suis une légende* », entend-on vers la fin du film. Et c'est alors qu'il lui devient possible de rappeler l'injonction du début : *autoportrait, pas autobiographie*. Son portrait, Godard comme Rembrandt dans ses dernières toiles, l'aura donc lentement débarrassé de ses indications psychologiques. Ni moi affecté ni conscience instruite en raison et remontant à sa surface. Continuer l'enregistrement des mouvements de la pensée et des corps — sollicitation de la mémoire ou partie de tennis, sensations ou idées —, mais tels qu'ils n'ont pas l'âme ou le corps pour être, seulement l'espace et le temps toujours extérieurs d'une relation posée entre une image et le monde. C'est cela qui rend nécessaires les paysages du Léman, au même titre que ses leçons d'histoire. Et c'est cela que venait nommer l'*ymage*, la part construite de la mémoire, le retard ou l'avance qui se font entre ce qui finit par nous appartenir en propre et l'histoire à laquelle nous ne pouvons manquer d'appartenir.

« *L'espoir lui appartenait, mais voilà le garçon ignorait que l'important était de savoir à qui il appartenait lui, quelles puissances ténébreuses étaient en droit de le réclamer, lui* »²⁹.

Il n'était donc pas étonnant que l'on retrouve cette photographie dans l'épisode 3a des *Histoire(s)*, *La monnaie de l'absolu*, précisément montée aux pires moments de l'histoire du siècle. L'autoportrait cesse donc d'être l'enjeu d'une quête de soi, la double exposition d'un sujet du portrait, pour devenir le moment d'une restitution du monde qui est passé en lui. Je ne crois pas, de ce point de vue, de meilleur exposé des raisons qui soutiennent le geste du peintre tout à son portrait que celui d'Isabella van Tuyll van Serooskerken, encore surnommée le Belle de Zuylen. Et cependant rien de plus éloigné non plus du portrait de Godard, tant il y manque le dehors qu'il s'efforce de traverser, pays et paysages.

²⁷ Cité par Jean-Marie Pontévia, *Ogni Dipintore Dipinge Sè*, op cit, p 44.

²⁸ Jean Genet, *Rembrandt*, Gallimard, 1995, p 36.

²⁹ Jean-Luc Godard, *ibid*, p 10.

« Depuis deux mois, il en est au second et me peint tous les matins, toute la matinée, de sorte que je ne fais rien du tout que de m'informer de la cour de Versailles et de toutes sortes de choses de Paris [...]. J'ai dit le second portrait ; je veux dire le second achevé ; je vous ai dit, je crois, que le premier a été détruit. J'espère qu'il laissera vivre celui-ci ; car en vérité il vit : l'effacer serait un meurtre. sa manie c'est de vouloir y mettre tout ce que je dis, tout ce que je pense et tout ce que je sens, et il se tue. »³⁰

Ces mouvements de la pensée et du corps, tout ce que J.L.G dit, pense et sent, comme l'exprime si bien le Belle de Zuylen, existent bel et bien dans l'*autoportrait de décembre*. Mais ils ne sont ni son sujet ni sa fin. JLG en action quotidienne ne réunit rien d'autre qu'une variation dans l'échange qui se compose entre les quelques éléments dont Godard dispose, ou accepte d'imposer.

On a dit que des *Histoire(s)* à JLG/JLG se poursuivait quelque chose d'une forme. Et cependant, force est de constater que les procédés qui étaient les siens dans les *Histoire(s)* — surimpression d'images et de sons, clignotement, scintillement, fondu, mélange —, procédés dont il tourne l'expérimentation plus volontiers du côté de Méliès³¹ que des cinéastes expérimentaux, n'y sont pas repris. Demeure toutefois cette volonté de maintenir le montage sur ce geste, au fond assez élémentaire, de passer d'une chose à une autre, d'un paysage à son personnage, comme on passe d'un film non fait à un film fait, ou l'inverse. Le montage par rapprochement, et sa dialectique toute benjamienne d'une image nouvellement construite sur ce rapport, ne disparaît pas pour autant. Il est désormais intégré à une pratique du glissement, voire de la *glissade*³², où monter revient à déplacer les choses — des plans, des sons, des corps, des bobines de films ou des photogrammes —, en cherchant les modes de liaison qui leurs sont propres. Là dessus, Godard est très explicite, et cela dès le premier scénario : « si l'on admet que les quatre forces définies par les physiciens pour dire la loi du monde renvoient tout bêtement aux quatre murs de nos maisons, alors on dira que faire son propre portrait correspond à la force dite d'interaction faible, celle des atomes entre eux »³³. Puis, dans le deuxième scénario, il se donne une raison poétique. Le film sera composé comme un entrelacs de vérités naturelles, de vérités qui pourraient dire toute son expérience. Comme il existe quatre murs pour faire tenir une maison, il doit exister quatre éléments cinématographiques à partir desquels il devient possible de reconstruire, sinon la vie d'un homme, au moins son image. Ce sera, pour Jean-Luc Godard cinéaste, les paysages traversés, les films faits, les films non faits, et JLG en action quotidienne. Cela étant donné, il faut ensuite imaginer comment passer de l'un à l'autre, puisqu'il n'est pas possible de filmer tout le temps d'un homme, puisqu'on ne *panoramique pas sur lui comme sur un cheval, ni même une étoile*³⁴. Il s'agira alors de passer d'un plan à l'autre comme on passe d'une main à l'autre, des mains de Godard à celles de la monteuse aveugle. De passer d'un paysage à l'autre, comme on passe du présent du tournage au passé des pays et des lieux. Ou encore, de passer du négatif au positif comme on passe de Rachel à Dieu, du plan 6/4 au plan 6/5. Il y a là toute la force de la pédagogie godardienne, le geste technique de montage redoublé

³⁰ Edouard Pommier, *Théories du portrait, De la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p 339

³¹ « Les surimpressions, tout ça vient du cinéma, ce sont des trucages que Méliès utilisait [...], on l'impression qu'il y en a beaucoup, mais il y a des titres sur les images, il y a des surimpressions et c'est relativement tout ... »

Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p 27.

³² La manière qu'a Godard de définir ses films non faits, la série ou la suite des accidents et empêchements qui n'ont pas permis que les films se fassent.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, JLG/JLG, *autoportrait de décembre, Scénario 2*, op cit, p 287.

³³ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, JLG/JLG, *autoportrait de décembre, Scénario 1*, op cit p 286.

³⁴ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, JLG/JLG, *autoportrait de décembre, Scénario 2*, op cit, p 287.

par le mime de la monteuse, qui visualise plus qu'elle ne voit ce que Godard effectue et décrit, et qui répète et condense par métonymie tout le travail du film. Assis à sa table de montage, il fait glisser les bobines, arrête, revient en arrière, repart, jusqu'au coup de ciseaux qui scande le mouvement et le fil continu des bobines, mais pour rapprocher, pour que l'on puisse alors comparer, mettre deux images l'une à côté de l'autre, et voir. Ce qu'il fait très explicitement en mettant côte à côte les deux derniers photogrammes des deux bobines enroulées sur sa machine. De la même manière qu'il manipule des reproductions de peinture, les faisant passer les unes sous les autres, puis renversant le mouvement, les unes sur les autres, Godard monte ses plans comme les parties glissées de grandeurs ou de réalités éloignées. Aussi le glissement déplace-t-il le rapprochement des *Histoire(s) du cinéma* vers des formes moins intempestives³⁵. Il cesse d'être conquis sur la violence signifiante de ses fulgurances. En procédant par glissements et décalages progressifs, c'est tantôt le présent d'une situation économique qui repasse par sa contradiction politique – ce sont les promesses de Delors et les analyses de Tocqueville –, tantôt ce sont des réminiscences ou des efforts de mémoire qui glissent jusqu'au présent d'une situation – c'est Paul Jean Toulet, c'est Anne-Marie, puis les contrôleurs du centre du cinéma. Mais c'est avec eux aussi que se reprend un dialogue bien singulier. Avec eux et par eux qu'il se voit sommé de rendre des comptes sur son propre passé, son engagement politique et sa cinéphilie — *cet imbécile de J.L.G* —, ou avec la femme de ménage qui vient à son secours : « *seul J.L.G nota dans son histoire du cinéma, 1A, que Méliès avait des bureaux à New York et qu'ils furent volés par la Paramount pendant l'offensive de Verdun* »³⁶.

Godard règle sa propre mise en scène sur quelques occupations élémentaires ou très simples. Marcher, prendre un livre, s'asseoir et lire, regarder la télévision, écrire, dessiner, parler, monter un film, jouer au tennis. C'est là toute sa pratique d'homme et de cinéaste. Sa figuration n'est cependant pas sans actions : elles sont seulement rapportées au double dialogue des vivants et des morts, et de Godard avec lui-même. De sorte, si l'on veut, qu'il s'agit moins de se confier, ou de s'enregistrer corps et âme, que de filmer et de monter le mouvement par lequel le passé de Godard et le présent de JLG, l'œuvre et l'artiste, l'individu et le monde communiquent. Son scénario est un scénario de quelques corps et de quelques lieux — paysages, pièces de la maison, bureau de production, table de montage — mais qui suffisent, ou doivent suffire, à composer son portrait.

Mais alors, sur quelle(s) différence(s) comprendre la présence de Jean-Luc Godard dans ces deux films, qui appartiennent pourtant à ce que Jacques Aumont a très justement décrit sous les espèces de « *l'œuvre autofigurative, période du Léman* »³⁷ ? L'autoportrait d'*assistenza* consigne-t-il le trait ou la forme possible de tous les films qui le mettent en scène ? En un sens oui. Mais en un sens seulement. Certes Godard y est toujours plus ou moins inclus à titre de spectateur. Cela est manifeste dans *JLG/JLG*, où on le voit observer comme à distance de sa propre vie ceux qui viennent en occuper très provisoirement l'espace ou le temps. Qu'y manque-t-il alors ? Sans doute ceci : le miroir n'est pas la pièce unique d'un dispositif de peinture dont Godard aura modifié un peu l'usage, mais l'écliptique d'une œuvre qui demandait d'être vue d'un point autre que celui que son auteur ne pouvait qu'occuper. C'est Godard se ressemblant au lieu même où

³⁵ Sur cette conception intempestive de l'histoire, qui est au cœur du projet des *Histoire(s) du cinéma*, voir Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, pp 178-179 et *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, dans *Essais* 2, 1935-1940, Denoël/Gonthier, 1971-1983, pp 194-207.

³⁶ Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*, op cit, p 48 et p 50.

³⁷ Jacques Aumont, *Années, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., 1999, p 179.

celui-ci n'a d'autre consistance que la dispersion de tous ceux qui sont déjà passés en lui. Et cependant les livres de la bibliothèque, les films sur les étagères, les reproductions de tableau, ne rassemblent pas les seuls accessoires d'un autoportrait, ce qui, traditionnellement, vaut pour l'ensemble des signes qui construisent sa réalité psychologique ou sociale. On a dit tout à l'heure que leur dépli pouvait être compté comme une possibilité d'interprétation d'une première image d'enfance, et que cette intention et ce mouvement du film permettaient de la renommer *ymage*. Il faut dire maintenant qu'ils existent sur ce mouvement inverse qui va de l'enfant à son époque, et du film à l'oeuvre. Et c'est aussi tout ce que peut l'ymage.

« J'aurais préféré que JLG/JLG passe en même temps que les Histoire(s). On aurait pu voir en même temps l'œuvre et une façon que l'auteur a de signer son œuvre, en faisant l'autoportrait. Ça aurait fait un travail d'ensemble responsable. Mais on ne peut pas demander ça aux successeurs de Léon Gaumont. »³⁸

Le rapprochement est ici exemplaire de la manière dont Godard découvre en cinéaste des problèmes de peintre, au premier rang desquels figure celui de la signature. Comment signer une œuvre ? *Les Histoire(s)* par exemple ? Avec ce qu'elle récapitule ou condense de l'œuvre filmé de Jean-Luc Godard ? Comment l'assigner à son auteur ? Comment renouer le lien si fragile qui a fait toute la Politique des auteurs ? JLG/JLG n'est donc pas à proprement parler un film de Godard par lui-même, ou pas seulement, mais un film au miroir, un film-miroir qui réfléchit, ensemble, le sujet et l'œuvre, Godard et ses films. Godard a bien vu que Rembrandt, cité plusieurs fois, ne s'était pas seulement engagé sur la voie de l'autoportrait pour forcer ou réduire le passage de l'individu dans son siècle, mais encore et surtout pour tenter de considérer sa propre peinture. Activité doublement réflexive qui fait voir la peinture pour mieux surprendre ce qu'elle fait voir. Georg Simmel, dans sa dernière monographie consacrée à un peintre, écrite en 1916, à la fin de sa vie, l'a dit en philosophe :

« C'est avec l'autoportrait, où l'unité du dedans et du dehors était un fait vécu immédiatement, qu'il s'exerça constamment à la représenter cette unité, et il y fit preuve d'un talent qu'on ne retrouve chez aucun autre peintre. En objectivant sans cesse cette unité qui lui était propre dans des formes artistiques toujours nouvelles, il trouva en quelque sorte la formule universelle de cette unité, de plus en plus pleinement. »³⁹

L'autoportrait n'est donc pas un mode particulier du portrait, une exception de la peinture, mais la figure majeure de leur intelligibilité, ce que Simmel retrouve chez Rembrandt, dès lors que dans l'opération de portraiture *la particularité est surmontée en tant que principe*⁴⁰. De l'image qu'il compose, au moment même où s'achève le grand œuvre de l'artiste, les *Histoire(s)*, *l'autoportrait de décembre*, parvient à la fois à dégager Godard de la seule image de soi — elle n'y est jamais seule — et à distribuer les forces dont il est l'agent, plus ou moins double comme on le sait des messagers depuis *Je vous salue Marie*, à la fois personne et personnage, corps réel et fiction. Si l'autoportrait est donc bien un film-miroir, c'est que sa forme — ce qu'elle emprunte aux *Histoire(s) du cinéma*, à la fois l'usage benjaminien de la citation littéraire sans guillemets et la pratique expérimentale de l'étude visuelle —, ne fait plus seulement la démonstration d'une

³⁸ Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, *Entretien réalisé par Jean Daive, producteur à France Culture, le 20 mai 1995*, op cit, p 312.

³⁹ Georg Simmel, *Rembrandt*, Circé, 1994, pp 46-47.

⁴⁰ Georg Simmel, *Rembrandt*, op cit, p 147.

possibilité de penser : « *Il n'y a que Langlois pour qui montrer était une forme de pensée. On a très vite refusé que le cinéma était fait pour penser, et c'est de là que viennent tous nos malheurs* »⁴¹. Godard, en effet, a toujours imaginé que la pensée et le film avaient en commun d'être tous deux constitués de césures et de coupes, de collures et de colles, de rapprochements et rapports glissés. Ce qui se donne dans l'apparence continue d'un défilement, raison ou bobine du film qui se dévident, n'existe cependant jamais autrement que comme le résultat d'un travail de montage. Jacques Aumont en a souligné la difficile hypothèse, à la fois intuitivement séduisante et sans doute un peu trop généreuse pour être pleinement opératoire : « [...], et peut-être, dans la pensée humaine, s'agit-il d'une espèce de montage. Le montage est ce qui, de ce qu'il assemble et connecte, délivre des virtualités, mais à la condition obscure d'en oublier d'autres, d'en vouer d'autres à l'oubli »⁴². Mais cette forme est sans doute plus encore une manière de contraindre ou de réclamer que le sujet de l'œuvre n'échappe pas au paradoxe de sa mémoire, qui tient à sa capacité d'être désormais prise, inséparablement, dans le savoir raisonné d'une histoire qui n'est pourtant ni exactement la sienne ni totalement hors de sa portée.

L'*autoportrait de décembre*, plus que tout autre, aura donc exigé de toute chose donnée ou construite qu'elle le soit dans un écart ou une relation à ce qu'elle représente. Pas plus que le temps compté des mois d'hiver ne dicte une chronique — il ne constitue pas le brouillon d'une autobiographie —, le portrait photographique n'appelle de passé particulier. L'enfance n'y est l'objet d'aucune espèce de recherche. Son existence ne tient pas à son histoire, à son pouvoir d'anamnèse, à ce qui en elle pourrait accompagner ou préparer tel ou tel souvenir d'enfance, mais à sa valeur de mystère. Et par là j'entends son pouvoir d'incision dans la chair d'une conscience : elle est un premier geste d'initiation. Rien ici d'une pitié nommant chez Roland Barthes⁴³, cette manière d'aimer les figures et les corps qui agissent en lui. Rien non plus de l'espèce d'hystérie qui, chez lui encore, s'empare de l'histoire, laquelle ne se constitue que si on la regarde, mais qui exclut celui qui voudrait la regarder. Rien enfin d'une descente en soi-même, à laquelle Barthes finit par se résigner, désirant malgré tout *trouver l'évidence de la Photographie*. Ce n'est donc pas vers le portrait photographique qu'une signification s'organise, mais à partir de lui que quelque chose d'une histoire peut commencer de se former. L'image est une occasion simple, mais une occasion mystérieuse : le tablier d'un échange, comme on le dit des tables de jeux. A contrario, ce qu'elle tisse de liens et de rapprochements, ce qu'elle permet de passages et de glissements, c'est cela qui la désigne comme *ymage*. Dans l'espace composé de cet autoportrait, Jean-Luc Godard s'y promène dans le léger décalage que lui permet son personnage, attentif et absent, artiste et modèle à la fois. Cette photographie que j'ai choisi de nommer *ymage* n'est donc pas le seuil d'une mémoire personnelle, mais l'origine d'une histoire impersonnelle, qui n'est cependant pas sans intimité. Mais l'intimité fait ici la condition de l'impersonnalité. C'est qu'en elle se condense une mémoire qui est sans sujet réel — elle est le résultat d'un montage littéraire —, qui n'affecte la personne effective que par le détour de son personnage — son mélange de fiction —, qui vaut, enfin, beaucoup plus qu'elle-même, puisqu'en elle se fait jour l'épreuve d'une singularisation

⁴¹ Cette affirmation est l'immanquable leitmotiv du désenchantement de Godard qui traverse toutes les *Histoire(s) du cinéma*. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, *Entretien réalisé par Jean Daive*, op cit, p 305.

⁴² Deux pages plus loin, il écrit : « (Qu'est-ce que penser laborieusement, produire une pensée sur laquelle on est revenu plusieurs fois, qu'on a revisitée, amendée, perfectionnée – bref, montée avec souci ? Voilà la question que le souci du montage, du dur labeur du montage, pose et repose. »

Jacques Aumont, *Années, Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, op cit, p 26 et p 28.

universelle — « *Il faut que je devienne universel, réaliser avec humilité, avec précaution au moyen de ma propre chair l'universalité où je me suis jeté.* »

Tient-on à ce *y* pour écrire le mot *ymage* ? Mais c'est qu'il est le signe ouvertement diacritique de cette mémoire d'images.

